

# *Studia austriaca*

ISSN 2385-2925

Barbara Di Noi  
(Firenze)

## *Kafka e Karl Stauffer-Bern. Sul personaggio di Titorelli*

### Abstract

Stauffer-Bern's biography by Otto Brahm can be regarded as an important source for Titorelli, the painter in Kafka's novel *Der Prozess*. The way in which Kafka used this source recalls the idea of "lethetic Reading", which Clayton Koelb introduces in order to explain the relationship between Kafka's text *Das Schweigen der Sirenen* and Homer's episode in *The Odyssey*. Although Kafka may have used Stauffer-Bern as a basis for his own creation, he used only a few of the details he found in Brahm's biography. The importance of this source can then be appreciated only if we consider the story of Stauffer as the missing link between Titorelli and Kafka's later creation of Gracchus.

1. Tra la fine del 1910 e l'inizio del 1912 Kafka si appassiona al genere autobiografico. Di Goethe legge, oltre ai diari<sup>1</sup>, il canone dell'autobiografia nella letteratura tedesca, *Dichtung und Wahrheit*, ma anche, come documentano le annotazioni diaristiche, l'autobiografia di Mörike<sup>2</sup>, quasi cercando, nel corso della lettura ad alta voce, di trasfondersi nell'individualità altrui, attuando uno scambio tra sé e il poeta scomparso in virtù di quella che già aveva definito la propria "Verwandlungsfähigkeit". Di questo mimetismo Kafka parlava in una notazione di fine novembre 1911, in cui constatava

---

<sup>1</sup> F. Kafka, *Tagebücher*, hrg. von M. Koch, Frankfurt 2006, p. 102, 19 dicembre 1910: «Ein wenig Goethes Tagebücher gelesen. Die Ferne hält dieses Leben schon beruhigt fest, diese Tagebücher legen Feuer daran. Die Klarheit aller Vorgänge macht sie geheimnisvoll, so wie ein Parkgitter dem Auge Ruhe gibt [...]».

<sup>2</sup> F. Kafka, *Tageb.*, cit., p. 214: «Wie ich letzthin meinen Schwestern die Selbstbiographie Mörikes vorlas, schon gut anfieng aber noch besser fortsetzte und schließlich, die Fingerspitzen auf einander gelegt, mit meiner ruhig bleibenden Stimme innere Hindernisse bezwang, einen immer mehr sich ausbreitenden Ausblick meiner Stimme verschaffte und schließlich das ganze Zimmer rings um mich nichts anderes aufnehmen durfte als meine Stimme. Bis dann meine aus dem Geschäft zurückkehrenden Eltern läuteten».

come la propria capacità di imitazione fosse tanto perfetta da passare del tutto inosservata. L'individualità altrui risultava cioè sepolta nella sua fisionomia come in un "Vexierspiel", e solo chi fin dall'inizio ne fosse stato al corrente, avrebbe potuto accorgersi di un così sottile gioco imitativo:

Gestern abend auf dem Nachhauseweg hätte ich mich als Zuschauer mit Tucholski verwechseln können. Das fremde Wesen muß dann in mir so deutlich und unsichtbar sein, wie das Versteckte in einem Vexierbild, in dem man auch niemals etwas finden würde, wenn man nicht wüßte daß es darin steckt.<sup>3</sup>

Anche qui, dunque, l'accento è posto sullo scambio di persona, sulla *Verwechslung*<sup>4</sup>, anticipazione del salto, o meglio dello *Ein-fall*, di un cadere dentro al testo, che permette il passaggio dall'io empirico alla finzione letteraria<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *ivi*, p. 36. L'ossimoro dell'invisibilità perspicua, ovvero la possibilità di distinguere qualcosa in lontananza, solo perché già se ne conosce l'esistenza, anche se la fonte di tale conoscenza è destinata a rimanere avvolta nel non detto, rimarrà una costante della poetica kafkiana. Un frammento del 1922 sembrerebbe rimodulare in forma dialogica l'*incipit* definitivo del suo ultimo romanzo: «Ich sehe in der Ferne eine Stadt, ist es die welche Du meinst? – Es ist möglich, doch verstehe ich nicht, wie Du dort eine Stadt erkennen kannst, ich sehe dort etwas erst seitdem Du mich aufmerksam gemacht hast und auch nicht mehr als einige undeutliche Umriss im Nebel. – Oja, ich sehe es, es ist ein Berg mit einer Burg oben und dorfartiger Besiedelung auf den Abhängen.

Dann ist es jene Stadt, Du hast recht, sie ist eigentlich ein großes Dorf» (*Nachgelassene Schriften und Fragmente*, in F. Kafka, *Kritische Ausgabe*, hrg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1993, II, 336).

<sup>4</sup> Il motivo dello scambio è strettamente connesso a quello del prestigiatore, del *Taschenspieler*, anch'esso ricorrente nell'opera e soprattutto negli aforismi, come in questo di fine agosto 1917, in cui il prestigiatore è palesemente controfigura dello stesso Kafka, i cui trucchetti un po' monotoni ma pur sempre attraenti sono poi le opere letterarie: «K. war ein großer Taschenspieler. Sein Programm war ein wenig einförmig aber infolge der Zweifellosgkeit der Leistung immer wieder anziehend» (NSF II, 406). Del resto anche le armi con cui Ulisse sfugge alla seduzione più micidiale delle Sirene, il loro silenzio, nel breve testo coevo *Das Schweigen der Sirenen* erano definiti mezzucci puerili ma efficaci.

<sup>5</sup> I primi testi kafkiani, in particolare *Beschreibung eines Kampfes*, con la sua complicata struttura "a matrioska" e i successivi salti di livello narrativo, riproducono al livello di microstruttura il gesto di uno *Einfall*, che implica simultaneamente l'aprirsi del testo al lettore. La stessa struttura tradizionale del racconto a cornice viene sovvertita da Kafka, il quale cancella ogni confine e subordinazione gerarchica tra "Rahmen" e "Binnenerzählung", così che la cornice non è più in grado – come avviene invece nella struttura tradizionale – di situare l'atto narrativo entro precise coordinate spazio-temporali, ma appare anch'essa soggetta a una forte spinta centrifuga in cui tutto oscilla, e viene meno qualsiasi punto d'appoggio, esattamente come nella *Beschreibung*, il narratore di primo grado sembra trasmettere la propria instabilità anche a tutti i successivi Io in cui viene via via sdoppian-

In un appunto della fine del dicembre 1911, cronologicamente contiguo pertanto alla conoscenza di Stauffer-Bern, Kafka tornava sul carattere poco appariscente del proprio impulso mimetico, cui negava alcunché di teatrale e di istrionico. Ma che giudicava privo anzitutto di unitarietà e concentrazione<sup>6</sup>, quella concentrazione che invece – sia detto per inciso – in quegli stessi mesi gli appariva quasi miracolosa nelle messinscene del teatro jiddisch al Café Savoy. Ancor più importante è che l'impulso mimetico venga qui esplicitamente messo in rapporto con il ricordo. Di quest'imitazione ci si accorge cioè solo a posteriori, nell'atto della rammemorazione, mentre non lascia spazio all'osservazione nel momento stesso in cui si svolge:

Weit über diese äußerliche Nachahmung aber geht noch die innerliche, die oft so schlagend und stark ist, daß in meinem Innern gar kein Platz bleibt diese Nachahmung zu beobachten und zu konstatieren, sondern daß ich sie erst in der Erinnerung vorfinde. Hier ist aber auch diese Nachahmung so vollkommen und ersetzt mit einem Sprung und Fall mich selbst, daß sie auf der Bühne [...] unerträglich wäre.<sup>7</sup>

Se si considera la frequenza con cui, nei diari prima e nelle lettere a Felice Bauer poi<sup>8</sup>, ricorre il motivo della mancanza di unitarietà, di *Zusammenhang* della propria scrittura, difetti attribuiti ora alla mancanza di tempo, ora alla cattiva memoria, si comprende come l'impulso mimetico di cui si parla si riferisca non tanto alla materialità della rappresentazione scenica, quanto proprio alla scrittura<sup>9</sup>. Il brano chiama altresì in causa un tipo di

---

dosi (l'Orante, l'Ubrico, lo stesso Jarome Faroche). Cfr. Höfle, *Von der Unfähigkeit, historisch zu werden*, München 1998, pp. 164-172.

<sup>6</sup> *Tageb.*, cit., p. 251, 30 XII 11: «Mein Nachahmungstrieb hat nichts Schauspielerisches, es fehlt ihm vor Allem die Einheitlichkeit».

<sup>7</sup> *ivi*, p. 252.

<sup>8</sup> Franz Kafka, *Briefe an Felice*, hrg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt 2003, p. 251 (15 e 16 gennaio 1913): «Was für eine unregelmäßig geschriebene Masse das sein wird, dieser Roman! Was für eine schwere Arbeit, vielleicht eine unmögliche das sein wird, nach der ersten Partien auch nur ein halbes Leben zu bringen». Il romanzo in questione è chiaramente *Der Verschollene*, la cui stesura verrà interrotta dopo l'inizio del lavoro a *Der Prozeß*.

<sup>9</sup> È interessante che Kafka attribuisca anche ad altri scrittori – e a scrittori che gli sono serviti notoriamente da modello – la medesima difficoltà di “oltrepassare” le parti morte, le zeppe prive di vera ispirazione. Ad esempio a Dickens, che com'è noto tenne presente nella stesura della vicenda di Karl Roßmann. Verso la fine di un'importante annotazione dei diari dell'8 ottobre 1917, proprio i “passi orribilmente deboli” di Dickens sono spiegati come conseguenza del “possente scorrere via” di altri: «Dickens' Reichtum

imitazione, ovvero di un flusso scritturale, che si svolge in una condizione estatica non controllata dalla coscienza<sup>10</sup>. E d'altra parte la stessa scrivania, in un'altra importantissima annotazione del 24 dicembre 1910, appare a Kafka come un palcoscenico:

Jetzt habe ich meinen Schreibtisch genauer angeschaut und eingesehen, daß auf ihm nichts Gutes gemacht werden kann. Es liegt hier so vieles herum und bildet eine Unordnung ohne Gleichmäßigkeit und ohne jede Verträglichkeit der ungeordneten Dinge, die sonst jede Unordnung erträglich macht. Sei auf dem grünen Tuch eine Unordnung wie sie will, das durfte auch im Parterre der alten Theater sein.<sup>11</sup>

Non appare affatto casuale che, delle due opere attraverso le quali Kafka venne in contatto con lo sventurato artista svizzero Karl Stauffer-Bern, la seconda letta in ordine di tempo, e anche quella che esercitò un'influenza più duratura, provenga da un uomo di teatro. Si tratta infatti di *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, uscita a Berlino nel 1891, l'anno stesso della morte del pittore<sup>12</sup>; Otto

---

und bedenkenloses mächtiges Hinströmen, aber infolgedessen Stellen grauenhafter Kraftlosigkeit [...] Diese Klötze roher Charakterisierung die künstlich bei jedem Menschen eingetrieben werden und ohne die Dickens nicht imstasnde wäre, seine Geschichte auch nur einmal flüchtig hinaufzuklettern» (*Tageb.*, cit., pp. 652-653). Alla luce di quanto cercheremo di dimostrare, si tratta di un'autointerpretazione.

<sup>10</sup> È chiaro che già questa "Nachahmung", che dovrebbe svolgersi quanto più possibile all'insaputa dell'io vigile, è implicitamente contenuto l'importante tema kafkiano del rifiuto dell'osservazione di sé, a sua volta dialetticamente intrecciato con il desiderio di ciò che per definizione implica la *Selbstreflexion*, ovvero la stesura di un'autobiografia. Si veda, per fare solo un esempio, la notazione del 9 XII 1913: «Haß gegenüber Selbstbeobachtung [...] Sich ruhig ertragen, ohne voreilig zu sein, so leben wie man muß, nicht sich hündisch umlaufen». (*ivi*, pp. 467-468).

<sup>11</sup> *ivi*, p. 104.

<sup>12</sup> *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, Berlin 1911 (quella del 1911, da cui citiamo, era già la nona edizione). La prima biografia di Stauffer, letta da Kafka pochi giorni prima di iniziare quella di Brahm, si deve invece a Wilhelm Schäfer, autore di cui già gli erano note le novelle. Si tratta di *Karl Stauffers Lebensgang. Eine Chronik der Leidenschaft*, Berlin 1911. Cfr. Hartmut Binder, *Anschauung ersehnten Lebens. Kafkas Verständnis bildender Künstler und ihrer Werke*, in *Kafka-Symposium*, Wien 1983, pp. 17-78, qui pp. 33-37. Mentre il libro di Schäfer è una biografia romanzata, l'opera di Otto Brahm rientra invece nel genere delle biografie basate su carteggi e documenti originali, molto diffusi all'epoca, e che erano tra le letture predilette da Kafka. Ad esso appartiene anche S. Kierkegaard, *Buch des Richters. Seine Tagebücher 1833-1835*, Auszug aus dem Dänischen von H. Gottsched, Jena u. Leipzig, Diederichs 1905, e un'analoga biografia di Schopenhauer redatta da Paul Wiegler, sulla base di lettere e appunti: A. Schopenhauer, *Briefe, Aufzeichnungen, Gespräche*. Eingeleitet und ausgewählt von Paul Wiegler,

Brahm era stato, assieme a Paul Schlenther, fondatore della *Freie Bühne* berlinese. Il teatro, dunque, da un lato. Il Naturalismo, ovvero l'analisi fredda e obiettiva dei dati di fatto dall'altro. Convergenza questa particolarmente stimolante per il Kafka del 1911 che, proprio nel libro di Brahm, trovava l'incastro di due divergenti prospettive: nella parte centrale la soggettività dell'artista, le sue esaltazioni, la vita immolata sull'altare dell'arte, i dubbi circa la vocazione e le effettive capacità, il duro apprendistato del *métier*; nella cornice il tono distaccato, oggettivo, quasi da zoliano romanzo sperimentale, con cui Otto Brahm espone un caso umano, un fallimento artistico ed esistenziale: «Ein Mensch entfaltet sich in diesen echten documents humains mit aller Deutlichkeit und Treue des Lebens»<sup>13</sup>. Il disincentivo e il tono di oggettivo resoconto caratterizzanti sia l'introduzione che la parte conclusiva, in cui peraltro anche altre voci si affacciano sulla sce-

---

Berlin und Wien, Ullstein, uscita nel 1916. Karl Stauffer-Bern era nato nel 1857 a Trubschachen, nello Emmenthal. Figlio di un pastore protestante, evade ben presto dall'atmosfera cupa della casa paterna per trasferirsi prima a Monaco e successivamente a Berlino. Nei suoi lavori di pittore, scultore e incisore – Bode, sovrintendente dei Musei Prussiani, lo considera tra i più grandi acquafortisti e incisori dell'epoca – coniuga in maniera non sempre armonica la ricerca del caratteristico e un tratto fantastico in cui è ravvisabile una profonda affinità con Max Klinger, con il quale negli anni 1888/89 condivide infatti l'esperienza romana all'insegna della riscoperta dei valori plastici della *Antike*. Finirà tragicamente i suoi giorni nel 1891 per aver ingerito una dose eccessiva di cloralio, dopo complicati trascorsi giudiziari, nel manicomio fiorentino di S. Bonifazio, da dove Carl Hildebrandt, che pure già si era speso in suo favore, non riuscirà a farlo uscire in tempo. Un ruolo importante nella sua tragica vicenda lo giocò la bella e ricca Lydia Escher, dapprima sua mecenate assieme al marito – finanzia infatti il suo soggiorno romano in cambio però della sua produzione artistica – poi sua amante e causa indiretta delle sventure giudiziarie di Stauffer.

<sup>13</sup> *Karl Stauffer-Bern. Sein Leben. Seine Briefe. Seine Gedichte dargestellt von Otto Brahm*, Berlin 1911, p. 28. Ma si veda l'inizio dell'introduzione di Brahm, dal sapore quasi pianamente aneddótico: «Das Leben eines Künstlers will ich erzählen. Kein schön erfülltes Dasein, von gereifter Sicherheit und herausgeführt zur Meisterschaft; sondern ein jäh abbrechendes Leben voll Sturm und Drang; voll Gelingen und Verfehlen, voll großer Vorsätze und scheiterndem Vollbringen, voll derber Kraft und zerbrochenem Willen» (*op. cit.*, p. 3). Al di là delle assonanze con certe tematiche kafkiane, che però in Stauffer non vanno oltre il puro contenuto episodico (l'indecisione tra la vita da scapolo e la seduzione erotica esercitata da Lydia Escher, definita da Brahm come eterna Eva), la lotta per affermarsi sul mercato, quello che agli occhi dello scrittore rendeva particolarmente interessante la vita di quest'artista fallito, era il fatto di leggerla iniziando dalla fine. Era la morte che aveva conferito a questa sequenza di ambizioni sbagliate il crisma della finitezza e dello *Zusammenhang*. Ecco perché in Kafka si fa strada il motivo paradossale di un'autobiografia scritta dopo morti.

na<sup>14</sup>, riverberano una luce ancor più cruda e sconsolata sulle esaltazioni, le illusioni, e soprattutto i progetti per il futuro della parte centrale, composta dalle lettere dell'artista precocemente scomparso. Così, ad esempio, la lunga e bella lettera a Peter Halm scritta da Roma, il 2 gennaio 1889 nel pieno dell'entusiasmo per la riscoperta della scultura, nella certezza che il movimento della forma umana sia l'obiettivo cui questa forma artistica deve tendere, si tinge di una luce involontariamente elegiaca:

In der Plastik ist die Bewegung der menschlichen Form das einzige Mittel zur Darstellung und das beschäftigt mich bewußt [...] Die plastischen Kinderschuhe trete ich mir so sachte ab, wie ich merke, und gewöhne mich daran, die Form rund zu sehen und darzustellen [...] Ob ich wieder male, wer kann es wissen? einstweilen für ein paar Jahre gewiß nicht, weil man nicht zwei Herren auf einmal dienen kann.<sup>15</sup>

Nemmeno andrà dimenticato il fascino tutto particolare che la scultura esercitava da sempre su Kafka, e per ragioni non poi molto diverse da quelle cui accenna qui Stauffer: anch'egli ravvisava nelle opere plastiche un potenziale dinamismo, che lo attraeva molto più delle immagini in movimento del cinema. Nella scultura vedeva infatti coesistere i due estremi di *Ruhe* e *Bewegung*, mentre il cinema trasferirebbe a suo dire l'irrequietezza delle immagini all'occhio dell'osservatore, rendendo impossibile la pacata contemplazione<sup>16</sup>. Passi sia dei diari, che di aforismi molto posteriori, pro-

---

<sup>14</sup> Come ad esempio quella di Gustav Freytag, che narra con stupore come l'artista avesse distrutto alla fine il proprio ritratto, per il quale si erano susseguite innumerevoli sedute di posa: «Am nächsten Tage nahm er die Tafel noch einmal vor, nach kurzer Zeit hörte er auf, betrachtete das Bild einen Augenblick, tauchte den Pinsel in weiße Farbe und zog blitzschnell eine große vernichtende Locke über das ganze Bild [...] Ich vermochte ihm die Hand nicht festzuhalten» (Brahm, cit., p. 396). È chiaro che in questo motivo dell'eterna insoddisfazione, del dubbio circa la propria vocazione artistica, Kafka poteva ben sentirsi intimamente affine a Stauffer.

<sup>15</sup> *ivi*, p. 228.

<sup>16</sup> Sull'importanza della scultura per l'opera letteraria di Kafka si veda il fondamentale saggio di H. Binder, *Kafka und die Skulptur*, in «Jb. der Schillerges.», XVI (1972), pp. 623-647, il quale sottolinea giustamente come la fascinazione della scultura provenisse a Kafka direttamente dalla consuetudine con l'architettura della città natale. Binder cita altresì un passo importante dell'epistolario di Stauffer pubblicato da Otto Brahm (p. 632). Il passo, che lo studioso suppone a ragione aver agito su Kafka, si trova nella centralissima lettera scritta da Roma a Lydia Escher, datata 8 giugno 1889, nella quale Stauffer prende le distanze dalle pose e dalla teatralità dell'arte contemporanea, e dagli artisti dell'attuale decadenza i quali, a suo parere, «kommen alle nicht über das Theater hinaus, denn die

prio nelle lettere di Stauffer trovano un importante antecedente. Kafka era solito esprimere la propria immobilità, il proprio senso di impietramento, ricorrendo alla similitudine della statua. Così, ad esempio, nei diari del 9 maggio 1912: «Wie ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalsfigur die in die Ferne schaut und sich am Block festhält»<sup>17</sup>.

Il medesimo motivo della *Versteinerung*, o meglio della *versteinerte Unruhe*, ritorna in un'annotazione del *Konvolut 1920*:

Im Bett, das Knie ein wenig gehoben, im Faltentwurf der Decke da-  
liegend, riesig wie eine steinerne Figur zur Seite der Freitreppe eines  
öffentlichen Gebäudes, starr in der lebendig vorbeitreibenden Menge  
und doch mit ihr in einer fernen, in ihrer Ferne kaum zu fassenden  
Beziehung.<sup>18</sup>

Anche Stauffer nelle lettere rappresenta se stesso come una figura immobile, in atteggiamento scultoreo. Così in una missiva indirizzata da Berlino all'amico Peter Halm, tale condizione di *Versteinerung* si trova accostata all'altro importante motivo ricorrente dell'epistolario, cui Kafka di certo non sarà stato insensibile: la perfetta immersione nel ricordo del passato più remoto, che porta con sé la cancellazione del presente:

Ich habe heute wider meine Gewohnheit eine lange Dämmerstunde  
gehalten und meine Gedanken gingen spazieren und verloren sich in  
Abschnitte meines Dasein, die sonst im Lärmen der Weltstadt und  
im Kampf ums Dasein oder besser gesagt im Streben nach dem be-  
kannten Ziele beinahe vergessen sind. Die Gedanken verloren sich  
in den Tagen meiner unmündigen Kindheit.<sup>19</sup>

Ma è soprattutto nelle prime lettere inviate da Roma a Lydia e agli amici, che il motivo dell'oblio è ripreso con particolare insistenza. Il cambiamento di ambiente, accompagnato al passaggio dalla pittura alla scultura, agisce su di lui con estrema potenza, tanto che il passato più recente sembra sprofondare dietro le sue spalle:

Die Landschaft vor allem, die Landschaft und die schönen Leute, das  
ist, was mich frappirt, das ganz andere Leben. So komisch wie es

---

Kunst des Bildhauers besteht in der organischen Durchbildung des menschlichen Körpers als Träger einer darzustellenden plastischen Idee» (Brahm, *op. cit.*, p. 252).

<sup>17</sup> F. Kafka, *Tageb.*, cit., p. 324.

<sup>18</sup> NSF, II 348; il passo è citato anche da Binder, il quale lo pone in rapporto con l'osservazione delle sculture che adornavano gli scaloni di molti palazzi nobiliari praguesi.

<sup>19</sup> Brahm, *cit.*, p. 79.



klingen mag, meine Vergangenheit liegt hinter mir wie ein Traum, an dem man sich am Morgen mit Mühe erinnert; ich muß irgendwo Lotos zu essen gekriegt haben – ich fange ein ganz neues Leben an [...]»<sup>20</sup>

È pur vero che a pagine simili<sup>21</sup>, se ne alternano altre come quella a Peter Halm, dal tono diametralmente opposto, in cui le invettive contro lo scirocco romano si alternano a quelle contro la gentaglia da cui è circondato, e Stauffer dice senza mezzi termini che le cose gli vanno da schifo. Interessante anche il motivo del mal di mare, che fa tornare in mente la “Seekrankheit auf festem Lande” della giovanile *Beschreibung* kafkiana, o anche la vertigine di Josef K. nelle cancellerie del tribunale:

Heute ist ein verdammter Scirocco und ich benutze die heißen Mittagstunden, um Euch ein bißchen zu berichten, bis mein Modell kommt. [...] Da steht man nun mit Gelbveigeleien und möchte heulen, nicht vor Katzenjammer, der kommt erst später und ist zu kurieren durch Arbeit. Nein, es ist die reine Seekrankheit, der ich verfiel im ersten und im zweiten Monat hier. Man kriegt die bekanntlich auch bei ruhiger See, es brauchen sich die gewohnten Linien nur ein bißchen zu verrücken, so wird einem schwindlich zum k ...<sup>22</sup>

L'uso che nel *Processo* Kafka farà della figura di Stauffer-Bern, facendone sostanzialmente la base per il personaggio di Titorelli, anticipa per più di un verso la sua modalità di utilizzo delle “fonti” o delle *Vorlagen* nelle opere successive<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *ivi*, p. 178.

<sup>21</sup> Come nella lettera indirizzata sempre alla sua benefattrice, in data 5 giugno 1888, interessante anche per i motivi del “Weg” e dello “Ziel”, che al lettore degli aforismi kafkiani suonano in certo modo familiari: «Es wird hier immer schöner: Geisblatt, Rosen, Lilien duften rings, der sanfte Wind, der hohe Lorbeer, die stille Myrthe, alles wie bei Goethen – hier muß einem der Knopf aufgehen, wenn er da ist [...] Das, was ich hier mache und wie ich jetzt arbeite, ist etwas ganz anderes als das bis dato Gethane; ich schaffe jetzt [...] um etwas Schönes zu produzieren, und es kommt mir, als hätte ich die Reife dazu; aber ich bin unabsichtlich dazu gekommen und glaube, so ist es am besten. Man weiß wohl, daß man bestimmt auf ein Ziel losmarschiert, wo aber der Weg überall durch und wohin er schließlich führt, weiß keiner, es ist auch gleichgültig, wichtig ist nur, zu marschieren so gut als möglich. Irgend wohin wird man schon kommen».

<sup>22</sup> Brahm, *cit.*, pp. 196-197.

<sup>23</sup> Pensiamo ad esempio all'uso del testo omerico per la breve prosa del 1917, *Das Schweigen der Sirenen*, per cui Clayton Koelb ha parlato di una scrittura come “Lethetic Reading”, ovvero parziale oscuramento della fonte, della quale il testo kafkiano trattiene solo alcuni frammenti. Clayton Koelb, *Kafka and the Sirens: Writing as Lethetic Reading*, in *The*



La prima notazione diaristica che testimonia della lettura del libro di O. Brahm risale al 9 dicembre 1911:

Wenn man über einem Buch mit Briefen oder Memoiren, [...] diesmal von Karl Stauffer-Bern, still hält, nicht aus eigener Kraft ihn in sich zieht, denn dazu gehört schon Kunst und die beglückt sich selbst, sondern hingegen, – wer nur nicht Widerstand leistet, dem geschieht es bald – von dem gesammelten fremden Menschen sich wegziehen und zu seinem Verwandten sich machen läßt, dann ist es nichts Besonderes mehr, wenn man durch Zuschlagen des Buches wieder auf sich selbst gebracht [...] einen Augenblick lang von der Ferne aus.<sup>24</sup>

Questo movimento oscillatorio, per cui alternativamente ci si allontana dalla propria individualità (la si contempla in lontananza), per venir poi di nuovo ricondotti ad essa, mima l'oscillazione di quel particolare lettore in cui confida Kafka, chiamato ad oscurare attivamente, ovvero perdere di vista le fratture, le discontinuità dell'opera stessa. Un tale perdere di vista i vuoti, le *leere Stellen*, che si aprono inevitabilmente in una scrittura non pianificata come quella kafkiana<sup>25</sup>, rappresenta sul versante della lettura l'operazione specularmente inversa, rispetto a quella con cui lo scrittore interviene, letteralmente piomba sul testo con i propri *Einfälle*. L'idea, ma anche la *mémoire involontaire*, serve da un lato a spingere in avanti il flusso dello *Schreiben*, a impedirne l'ingorgo e, al limite lo *Stocken*, ma risulta poi responsabile dell'aprirsi di nuove fratture, per l'impossibilità di saldarla completamente al già scritto e a quanto resta ancora da scrivere. Per tale motivo se, sul versante della lettura, la comprensione di un testo consiste nell'oscurarne attivamente i baratri e le interruzioni tra i diversi livelli narrativi, sul versante della scrittura l'oscuramento non consisterà nel dissimulare il vuoto ma, al contrario, nel mostrarlo, nel farlo vedere. Ma poiché Kafka è al tempo stesso il primo e il più severo lettore dei propri testi, i due versanti risultano intimamente congiunti. E a maggior ragione quando

---

*Comparative Perspective on Literature*, Ed. by Clayton Koelb and Susan Noakes, Ithaca 1989, pp. 300-314.

<sup>24</sup> *Tageb.*, p. 219. Cfr. Höfle, op. cit., p. 181: «Die Leistung, die beim Verstehen dieses Textes zu erbringen ist und die ihm [...] zu abstrakter Anschaulichkeit verhilft, besteht im Übersehen der Kluft [...] Wir verstehen den Text, indem wir ihn gleichermaßen ergänzen und überhören, das Gedächtnis aktivieren und produktiv, aufbauend, vergessen».

<sup>25</sup> Si veda il passo interessantissimo di una precoce lettera a Felice, del 7 novembre 1912: «Nur die Unterbrechung habe ich anzeigen können» (BF, p. 79). Mostrare le interruzioni equivale a far udire il silenzio delle Sirene.

entra in gioco la questione delle fonti. In tal caso la scrittura kafkiana si configura come un “lethetic reading”, come una lettura dimentica di se stessa, cui sembrerebbe alludere anche un aforisma di Zürau:

«Der Tod ist vor uns, etwa wie im Schulzimmer an der Wand ein Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an, durch unsere Taten noch in diesem Leben das Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen» (NSF II, 133).

Nella stesura di un'autobiografia l'oscuramento deve riguardare anche le “dunkle Stellen” del proprio passato. Per questo la biografia di un altro, in questo caso proprio quella dell'infelice Stauffer, appare tanto più completa e oggettiva, priva del tratto della *Verschwommenheit* che insidia invece la stesura della propria, cui Kafka pensa costantemente. La biografia dell'Altro è resa completa e coerente non solo dalla morte, ma anche dal fatto che, di quell'individualità estranea, si conoscano unicamente le lettere:

Wenn wir nämlich mit unseren Briefen dem eigenen Gefühle nicht genügen können – natürlich gibt es hier eine beiderseits verschwimmende Menge von Abstufungen, – [...] Die Unkenntnis, in der wir uns über jene Gefühle befinden [...] gerade diese Unkenntnis wird Verstand, da wir gezwungen sind, an den hier liegenden Brief uns zu halten, nur das zu glauben, was darin steht, dieses also vollkommen ausgedrückt zu finden und von einem vollkommenen Ausdruck wie es nur gerecht ist den Weg ins Menschlichste hinein offen zu sehn. So enthalten z. B. Karl Stauffers Briefe nur den Bericht über das kurze Leben eines Künstlers.<sup>26</sup>

In termini più kafkiani, potremmo dire che queste lettere appaiono perfette e coerentemente oggettive, proprio in virtù delle loro lacune, ovvero perché viene meno la necessità di adeguamento al dato di fatto. Proprio perché il lettore non dispone del metro di paragone cui commisurare il racconto, quest'ultimo, pur nel suo carattere approssimativo e sommario, gli apparirà tanto più vivido e plasticamente convincente degli sbiaditi documenti della propria esistenza.

Riferito alla problematica dell'autobiografia, tutto questo si traduceva nella necessità di lasciar sussistere delle zone di oblio, riuscendo a sorvolarle, scrivendo oltre esse. Per far ciò occorre sostituire il racconto di quello che sembra essere accaduto una volta sola, con la sua reiterazione; perché solo quest'ultima lascia intatta la trama della *Vergessenheit*:

---

<sup>26</sup> *Tageb.*, cit., pp. 220-221.

In einer Selbstbiographie läßt es sich nicht vermeiden, daß sehr häufig dort wo “einmal” der Wahrheit gemäß gesetzt werden sollte, “öfters” gesetzt wird. Denn man bleibt sich immer bewußt, daß die Erinnerung aus dem Dunkel holt, das durch das Wort “einmal” zersprengt, durch das Wort “öfters” zwar auch nicht völlig geschont, aber wenigstens in der Absicht des Schreibenden erhalten wird und ihn über Paryien hinträgt, die vielleicht in seinem Leben sich gar nicht vorgefunden haben aber ihm einen Ersatz geben für jene, die er in seiner Erinnerung auch mit einer Ahnung nicht mehr berührt.<sup>27</sup>

2. Il settimo capitolo del *Processo* è tra i più lunghi e complessi dell'intero romanzo. Il titolo *Advokat/Fabrikant/Maler* fa indovinare una struttura tripartita in cui entra in scena il personaggio del Fabbrikante, non ha a ben vedere che una funzione di raccordo, serve a creare il pretesto narrativo per la successiva immissione del terzo personaggio nominato dal titolo, Titorelli. Si tratta di una delle più complesse creazioni kafkiane, su cui i critici si sono a lungo esercitati, e la cui importanza non è certo sfuggita ai più autorevoli<sup>28</sup>. Molto spesso però Titorelli viene isolato dal contesto in cui si trova, così che non se ne comprende a pieno la funzione in questo capitolo cruciale. E tanto meno viene alla luce il ruolo di Stauffer-Bern come controfigura o prototipo della creazione kafkiana.

Il settimo capitolo presenta anche, come ci avverte l'edizione critica<sup>29</sup>, una genesi assai lunga e tormentata. Kafka lo iniziò infatti tra la fine di settembre e i primi giorni dell'ottobre 1914, e chiese un periodo di ferie dall'ufficio, proprio per poter procedere nella stesura. Ma il lavoro si arenò fino all'inizio di novembre, per riprendere successivamente grazie all'espediente di cui si è detto, funzionale all'entrata in scena del pittore. Se ne può dedurre che Titorelli, ovvero il ricordo dimenticato, secondo i mecca-

---

<sup>27</sup> *Tageb.*, cit., gennaio 1912, pp. 261-262.

<sup>28</sup> Cfr. Baioni, *Franz Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962, pp. 175-178, dove Titorelli viene definito una delle figure più controverse dell'opera, forse addirittura «la figura centrale dell'opera, quel limite estremo cui Kafka accennava nei diari. Non c'è dubbio che il romanzo sia rimasto incompiuto in questo punto e che Kafka, incapace di risolvere il problema postogli dalla figura del pittore, abbia poi concepito la parabola con la quale innalzava nel piano generalissimo ed elementare della similitudine quel mondo che non era riuscito a rappresentare nelle sue concrete possibilità [...]». Sia per Baioni, come del resto già per Herbert Tauber, *F. Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, Zürich New York 1941, pp. 11-113, Titorelli rappresenta l'arte.

<sup>29</sup> F. Kafka, *Der Proceß*, in *Kritische Ausgabe*, hrg. von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1990, *Apparatband*, pp. 113-114.

nismi della *mémoire involontaire* studiati da Benjamin per Proust e Baudelaire<sup>30</sup>, costituisce lo *Einfall* che permette a Kafka di valicare il baratro, il confine che impedisce momentaneamente il flusso scritturale.

Il capitolo inizia con l'importante decisione di Josef K. di prendere personalmente le redini della difesa, e di farlo stendendo di persona la prima comparsa, quella che l'avvocato Huld gli ha tante volte annunciato. Nel protagonista, che immagina i giorni che gli stanno dinanzi, nei quali dovrà dedicarsi alla stesura del documento in cui dimostrare con dovizia di particolari la propria innocenza – in pratica una memoria autobiografica – e contemporaneamente attendere ai propri doveri di ufficio, Kafka ha rappresentato la propria condizione, all'indomani della richiesta del permesso per poter lavorare al romanzo<sup>31</sup>.

Così dunque riflette Josef K. nel VII capitolo del *Processo*:

Was für Tage standen ihm bevor! Würde er den Weg finden, der durch alles hindurch zum guten Ende führte? Bedeutete nicht eine sorgfältige Verteidigung – und alles andere war sinnlos – bedeutete nicht eine sorgfältige Verteidigung gleichzeitig die Notwendigkeit sich von allem andern abzuschließen? Würde er das glücklich überstehn? [...] Es handelte sich ja nicht nur um die Eingabe, für die ein Urlaub vielleicht genügt hätte, trotzdem die Bitte um einen Urlaub gerade jetzt ein großes Wagnis gewesen wäre, es handelte sich doch um einen ganzen Prozeß, dessen Dauer unabsehbar war. Was für ein Hindernis war plötzlich in K.'s Laufbahn geworfen worden!<sup>32</sup>

Titorelli costituisce lo *Einfall*, l'idea che interviene nel testo, portandolo oltre l'ostacolo che lo aveva interrotto, ma anche dirompendolo, provocando nuove fratture e nuovi arresti dello *Hinströmen*. Kafka lo aveva pur scritto, nei diari del 9 dicembre 1911, nel commentare a caldo il libro di Brahms: chi non fa resistenza si sente trascinare via dall'intera individualità estranea e si lascia imparentare ad essa. Allora non è nulla di straordinario se, dopo averla contemplata da lontano si rimane indietro con la testa più sgombra e quasi si fa ritorno alla propria essenza. Ora è appunto quest'oscillazione tra lo stare dentro se stessi, e il contemplarsi da fuori – metafora tra l'alternare immergersi nella scrittura e l'osservarla dall'esterno nella

<sup>30</sup> Manfred Koch, *Mnemechnik des Schönen. Studien zur poetischen Erinnerung in Romantik und Symbolismus*, Tübingen 1988, pp. 111-119.

<sup>31</sup> La dimensione autoriflessiva di questa parte del VII capitolo, è in un certo senso affine a quella che, nel *Castello*, avrà il Protocollo di Momus. *Apparatband*, cit. p. 113.

<sup>32</sup> *Der Prozeß*, in *Kritische Ausgabe*, cit., 177.

*Selbstreflexion* – che domina nei pensieri di Josef K., mentre medita di togliere all'avvocato Huld l'incarico di rappresentarlo:

Solange er die Verteidigung auf den Advokaten überwältigt hatte, war er doch noch vom Proceß im Grunde wenig betroffen gewesen, er hatte ihn von der Ferne beobachtet und hatte unmittelbar von ihm kaum erreicht werden können, er hatte nachsehn können wann er wollte, wie seine Sache stand, aber er hatte auch noch den Kopf wieder zurückziehen können, wann er wollte. Jetzt hingegen wenn er seine Verteidigung selbst führen würde, mußte er sich wenigstens für den Augenblick ganz und gar dem Gericht aussetzen [...]<sup>33</sup>

Esiste una chiara corrispondenza tra questo moto oscillatorio, e il processo medesimo che dev'essere tenuto costantemente "in der Schweben" o, come dirà Titorelli illustrando la terza possibilità, quella della *Verschleppung*, va costantemente mantenuto nel suo stadio iniziale<sup>34</sup>.

Perché proprio Titorelli, un artista, e per di più un artista dall'aria ambigua, solito ricevere visite femminili nel suo atelier soffocante e malmeso<sup>35</sup>, dovrebbe dare a Josef K. informazioni attendibili sul processo e sul tribunale<sup>36</sup>?

Credo che l'importanza del personaggio di Titorelli vada ben oltre l'intento di fornire una sorta di allegoria della soluzione estetica. Titorelli è molto di più, come il protagonista dello *Jäger Gracchus*, scritto verso la fine del 1916, costituisce una parziale controfigura dello stesso Kafka. Bisogna

<sup>33</sup> *ivi*, p. 176.

<sup>34</sup> *ivi*, p. 216. Dopo aver spiegato in cosa consista l'assoluzione – che in realtà non ha mai avuto luogo, è piuttosto una leggenda o un mito – e l'assoluzione apparente, Titorelli passa a descrivere la *Verschleppung*: «Der Maler hatte sich breit in seinem Sessel zurückgelehnt, das Nachthemd war weit offen [...] "die Verschleppung besteht darin, daß der Proceß dauernd im niedrigsten Proceßstadium erhalten wird"». Su questo punto si veda L. Zagari, "Con oscillazioni maggiori e minori", in «AION-Studi Tedeschi», 1981, pp. 465-505.

<sup>35</sup> Sull'importanza dell'elemento femminile nella vita di Stauffer, insiste a più riprese l'introduzione di Brahm: «Er lehrt und korrigiert die Versuche der Schülerinnen, die sich in seinem Damenatelier versammeln [...]» (Brahm, *op. cit.*, p. 30).

<sup>36</sup> H. Tauber, *Franz Kafka. Eine Deutung seiner Werke*, cit., p. 112, secondo cui Titorelli «vermittelt einen ästhetischen Bezug zur Welt, die Möglichkeit einer Begrenzung, die Erschließung einer Teilwelt [...] Die Verschleppung ist das Verhältnis zum Unendlichen». Secondo Baioni Titorelli addita una via personale e privata alla ricerca, contrapposta alla soluzione prospettata da Huld e da Block, che è quella del ritorno in seno alla comunità. Titorelli è insomma la via dell'arte, come Barnabas nel *Castello* rinvia alla letteratura. Ma poi Baioni aggiunge che la soluzione di Titorelli era di nuovo la soluzione ebraica, e reimmetteva Kafka in un vicolo cieco (G. Baioni, *op. cit.*, p. 178).

tener conto a questo proposito che l'uso delle fonti letterarie da parte dello scrittore, è identico alla modalità "ellittica" di attingere al vissuto prospettata rispetto all'eventualità di stendere una propria autobiografia. Del resto anche il racconto *Jäger Gracchus* attingeva in maniera del tutto particolare al ricordo "dimenticato" del reale soggiorno a Riva del Garda, di tre anni prima<sup>37</sup>.

La fonte costituita dalla biografia staufferiana di Brahm viene seppellita nella propria creazione, un po' come l'individualità altrui nel "Vexierspiel" cui si alludeva all'inizio. Il motivo per cui Kafka abbia fatto di Titorelli, un pittore, la proiezione di sé all'interno del testo, va ricercato nella biografia di Brahm e nelle lettere di Stauffer che la compongono. È pertanto una motivazione di ordine scritturale. Nella sua introduzione, Otto Brahm insisteva con grande precisione sulla varietà delle tecniche tra cui spaziava la produzione dell'artista scomparso. Oltre a nominare l'olio e i pastelli, di cui Kafka si ricorderà nella descrizione dei ritratti dei giudici del tribunale<sup>38</sup>, Brahm insiste sulla maestria con cui Stauffer padroneggiava gli strumenti dell'incisione e dell'acquaforte, bulino e cesello, riconducibili alla sfera del *graphein*:

Mit bewußter Sicherheit verband er die beiden Ausdrucksmittel, Stichel und Nadel, und gewann binnen kurzem, in eifrigstem Bemühen, eine so völlige Festigkeit der Hand, daß er seine Köpfe und Akte direkt

<sup>37</sup> Kafka era stato a Riva del Garda una prima volta con Max Brod, nel 1911, e successivamente nel 1913, questa volta da solo e giungendovi non in treno, ma dal lago. Sulla modalità di utilizzo delle "fonti", oltre che sul modo in cui Kafka utilizza il proprio vissuto biografico, oscurandone i raccordi, rendendolo irricognoscibile e parzialmente trasformandolo, si rinvia a H. Binder, *Der Jäger Gracchus. Zu Kafkas Schaffensweise und poetischer Topographie*, in «Jahrbuch der deutschen Schillerges.», XV (1971), pp. 375-440.

<sup>38</sup> *Der Prozeß*, cit., p. 195. Da notare che il ritratto che Josef K. vede nella stanza atelier di Titorelli, non è il primo del genere a offrirsi alla sua attenzione. Il ritratto di un altro giudice, opera della stessa mano, gli era stato mostrato da Leni (p. 142). La differenza è però importante. Nel primo caso si tratta di un ritratto giovanile, e il giudice sembra sul punto di alzarsi dal suo alto scranno, per emettere la sentenza, mentre ai piedi della scala bisognava immaginarsi l'imputato. Nel secondo ritratto, invece, il giudice è più grasso e placido, mentre l'idea del movimento e della caccia viene veicolata dalla figura sullo sfondo, un'allegoria della Giustizia che viene trasformandosi sotto il tocco dell'artista. Solo la visione del secondo ritratto, infine, richiama alla mente di Josef K., per contrasto, la tecnica pittorica del primo: «Es handelte sich hier zwar um einen ganz anderen Richter, einen dicken Mann mit schwarzem buschigen Vollbart, der seitlich weit die Wangen hinaufreichte, auch war jenes Bild ein Ölbild, dieses aber mit Pastellfarben achwach und undeutlich angesetzt».

auf die Platte zeichnen konnte [...] Häufig übergang er, was er mit der Radiernadel gearbeitet, mit dem Stichel noch einmal und gewann jetzt erst durch zarte Strichlagen die volle malerische Wirkung.<sup>39</sup>

La scrittura viene spesso paragonata da Kafka a un lavoro di scavo, addirittura allo sforzo penoso e privo di qualsiasi valore, di chi incida una superficie con un chiodo<sup>40</sup>. In un aforisma piuttosto tardo, contenuto nel «Braunes Quartheft» e risalente al gennaio 1922, è la scrittura autobiografica ad essere paragonata all'atto di scavare, o meglio a una danza dei cosacchi tra due edifici semidistrutti, che accumuli il terreno con i tacchi, finché questa terra così accumulata non si trasforma nel tumulto del danzatore. Il brano, che inizia con la constatazione lapidaria: «Das Schreiben versagt mir», termina con un'immagine tra il grottesco e il sepolcrale: «Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz zwischen den zwei Häusern, wobei der Kosak mit den Stiefelabsätzen die Erde solange scharrt und auswirft, bis sich unter ihm sein Grab bildet» (NSF, II 373).

È dunque il nesso con la scrittura intesa come *Grabschrift*, che fa di Titorelli il primo dei kafkiani *Tote zu Lebzeiten* e un'anticipazione dello stesso Gracchus. Del resto Stauffer era solito paragonare a una tomba il suo primo studio romano<sup>41</sup>. La dimostrazione dell'esistenza di un nesso profondo, seppur nascosto, tra Titorelli e il personaggio del complesso frammentario del *Gracchus*, è data dal convergere di due elementi. Uno è costi-

<sup>39</sup> Brahm, *cit.*, p. 20.

<sup>40</sup> Per tutto il complesso della scrittura come *Grabschrift* si rinvia al bell'articolo di Detlef Kremer, che ha tra l'altro il merito di mettere a fuoco un altro esempio di immedesimazione, che lega questa volta Kafka a Flaubert. Anche in questo caso il terreno su cui avviene lo "scambio" è quello della scrittura. D. Kremer, *Die Identität der Schrift*, in «DVjs», 63 (1989), 547-573. L'ultima immagine citata risale all'inizio della stesura al *Castello*. In una lettera, che Brod e Wagenbach fanno risalire alla primavera del 1922, Kafka scriveva: «Ich habe, um mich von dem, was man Nerven nennt, zu retten, seit einiger Zeit ein wenig zu schreiben angefangen, sitze von sieben Uhr etwa beim Tisch, es ist aber nichts, eine mit Nägeln aufgekratzte Deckung im Weltkrieg [...]» (a Robert Klopstock, in F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt 1992, p. 373).

<sup>41</sup> Nella prima lettera da Roma, nel febbraio 1888, scriveva a Lydia di aver trovato un buon atelier nella Villa Strohl-Fern, davanti a Porta del Popolo «zu ebener Erde mit Cypressen vor dem Fester, melancholisch wie das Grab» (Brahm, *cit.*, p. 178). Vedi anche la lettera, sempre a Lydia, del 5 agosto 1888, in cui parla dell'imminente trasloco in uno studio più luminoso e meno funereo: «Ich will in der nächsten Zeit in ein anderes, helleres und angenehmeres Studio im selben Palazzo, wo ich mich befinde, umziehen. Der Inhaber ist vor einem Monat gestorben, und so benutze ich die Gelegenheit, meiner Grabkammer zu entrinnen».



tuito dalla contiguità cronologica tra la stesura del *Gracchus*, e il riaffiorare del personaggio di Titorelli in un frammento, *Ein Traum*, che è appunto della fine del 1916, in cui il pittore compare intento a tracciare a lettere d'oro un nome, evidentemente quello di Josef K., su una lapide sepolcrale<sup>42</sup>. Ma vi è un altro indizio, dalla forza probante ancor maggiore. Un passo dell'epistolario staufferiano, citato anche da Baioni<sup>43</sup>, dimostra come la similitudine tra l'artista e il carrettiere che frusta il cavallo da tiro, sia all'origine a sua volta di un'analoga immagine dei Quaderni di Zürau del 1917:

So arbeite ich denn auch viel, aber mit wenig Freude, mehr wie ein Karrengaul, den die Peitsche des Fuhrmanns immer wieder antreibt wenn er nicht mehr will. Die Peitsche ist bei mir die Gewißheit, daß wenn ich einen Moment stehen bleibe, mir andere, denn es giebt sehr viel tüchtige Künstler, über den Kopf wegsteigen und mir den Rang ablaufen. Ich denke die Hetze wird wohl nicht aufhören so

---

<sup>42</sup> F. Kafka, *Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, in *Kritische Ausgabe*, cit., pp. 295-299. La scena è immersa in un'atmosfera di giubilo a prima vista immotivata, le bandiere sono spiegate al vento, senza che si vedano gli sbandieratori, mentre K. si avvicina alla meta, il tumulto (*Grabhügel*), che esercita su di lui un'attrazione irresistibile. Essa viene addirittura oltrepassata, per via dello slancio eccessivo. L'artista, sebbene non venga mai chiamato per nome, ha i medesimi tratti del Titorelli del *Processo*, e indossa come lui una camicia mal abbottonata. Da notare che lo stesso Stauffer aveva definito il lavoro come la miglior camicia. Egli sbuca da un cespuglio come il boscimane armato di lancia ("Speer") del *Gracchus*, e con una matita si accinge a tracciare un nome a caratteri d'oro sulla lapide di una tomba. Il suono intempestivo e gioioso di campane proveniente dalla cappella del cimitero, sembra un'anticipazione dello scampanio altrettanto gioioso, che accompagna nel *Castello* la resa dell'Agri-mensore, al mattino del suo primo tentativo di raggiungere la meta. Qui invece la meta viene volontariamente e speditamente raggiunta da K., che si cala nella tomba come raggiungendo la redenzione sperata, esattamente come Gracchus che, desideroso di morire realmente, si avvolge nel sudario con la stessa trepidazione di una fanciulla che indossi l'abito da sposa. Dunque il "Totenhemd" del Gracchus altro non è che la metamorfosi della camicia del pittore, ed è quindi emblema dell'imperativo della produzione artistica. «Die Süßigkeit der Produktion täuscht über ihren absoluten Wert hinweg», aveva annotato Kafka nei diari alla data 9 dicembre 1911, citando la fonte: Stauffer-Bern.

<sup>43</sup> Giuliano Baioni, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino 1984, p. 89, il quale accoglie la tesi di Binder approfondendola. Baioni definisce il libro di Otto Brahm, basato sulle lettere di Stauffer, «un vero e proprio campionario di tutti i dolori dell'esistenza artistica dell'ultimo Ottocento romantico. Ma è anche – quel che è più stupefacente – una singolare riprova che Kafka, leggendola nel 1911, riconosceva se stesso in quel particolare tipo di artista, visto che molte annotazioni dei suoi diari – e spesso delle più disparate – hanno qui dei precedenti e dei modelli puntuali».

lange ich lebe. Es wird immer dasselbe friedlose Rennen sein, bis einem einmal die Puste ausgeht.<sup>44</sup>

Come ha notato Baioni questo passo, proveniente da una lettera a Lydia dell'aprile 1887, è alla base dell'aforisma kafkiano in cui si dice che l'animale strappa al padrone la frusta di mano, e si frusta da solo per diventare lui stesso il padrone, non avvedendosi però che anche questa non è che una fantasia, generata da un nuovo nodo praticato nella frusta del padrone<sup>45</sup>. Ma, dal punto di vista del *Processo*, mi pare che la parte più interessante sia la menzione della caccia. Stauffer si riferisce alla corsa senza requie imposta dalla concorrenza, nonché all'esigenza, per l'artista, di ricominciare sempre da capo, in un'eterna ripetizione, il processo di acquisizione della tecnica<sup>46</sup>. In Kafka la figura della caccia si approfondisce fino ad acquisire una sfumatura demoniaca. Si tratta di una delle immagini più persistenti, di cui si trova traccia nei diari ancor prima della lettura di Stauffer-Bern. Ad esempio, in una lunga annotazione dell'ottobre 1910, dove rifletteva sulla vecchia abitudine di non lasciare pervenire alla quiete le impressioni pure, ma di essere quasi costretto a cacciarle dal sopraggiungere di nuove, ad esse correlate, ma deboli e impreviste, che intervengono ad offuscare le prime<sup>47</sup>. Nell'episodio di Titorelli il motivo della caccia interverrà a "turbare" la figurazione allegorica della *Justitia*:

Eine große Figur die in der Mitte über der Rücklehne des Tronsessels stand konnte er sich nicht erklären und fragte den Maler nach ihr. "Sie muß noch ein wenig ausgearbeitet werden", antwortet der Maler, holte von einem Tischchen einen Pastellstift und strichelte mit ihm ein wenig an den Rändern der Figur, ohne sie aber dadurch für K. deutlicher zu machen. "Es ist die Gerechtigkeit", sagte der

---

<sup>44</sup> Brahm, *cit.*, p. 119.

<sup>45</sup> NSF II, 344: «Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst um Herr zu werden und weiß nicht daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn».

<sup>46</sup> Anche il motivo dell'eterna ripetizione affiora sovente nell'epistolario, e non sarà certo sfuggito a Kafka. Si veda ad esempio la lettera a Lydia scritta da Roma, in data 17 gennaio 1889: «Jetzt fühle ich mich wieder jung und schneidig, als ob das Studium erst angehe. Es ist auch der Fall, weil es immer neu anfängt und wohl nie ein Ende nimmt» (Brahm, *cit.*, p. 231).

<sup>47</sup> *Tageb.*, *cit.*, pp. 160-161: «Es ist meine alte Gewohnheit reine Eindrücke, ob sie schmerzlich oder freudig sind, wenn sie nur ihre höchste Reinheit erreicht haben, nicht sich wohlthätig in mein ganzes Wesen verlaufen zu lassen, sondern sie durch neue unvor-gesehene, schwache Eindrücke zu trüben und zu verjagen».

Maler schließlich". "Jetzt erkenne ich schon", sagte K., "hier ist die Binde um die Augen und hier die Wage. Aber sind nicht an den Fersen Flügel und befindet sie sich nicht im Lauf?" "Ja", sagte der Maler, "ich mußte es über Auftrag so malen, es ist eigentlich die Gerechtigkeit und die Siegesgöttin in einem". [...] Um die Figur der Gerechtigkeit aber blieb es bis auf eine unmerkliche Tönung hell, in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen, sie erinnerte kaum mehr an die Göttin der Gerechtigkeit, aber auch nicht an die des Sieges, sie sah jetzt vielmehr vollkommen wie die Göttin der Jagd aus.<sup>48</sup>

Come nel brano della città in lontananza, che può essere riconosciuta solo se una voce "seconda", ci informa della sua esistenza, anche qui K. distingue i requisiti allegorici della Justitia solo dopo che Titorelli gli ha indicato il significato allegorico della figura. Si tratta, come ha visto Ladendorf, della contaminazione di più figurazioni allegoriche tipiche della pittura del barocco, tra cui quella del Kairos<sup>49</sup>. Per l'ultima figurazione in cui si evolve l'allegoria, si potrebbe pensare anche alla Diana di Versailles, munita di arco e freccia. Una scultura, dunque, che ci riporta nell'ambito di quella figurazione del moto nell'immobilità cara a Kafka e a Stauffer-Bern. Anche il vero Stauffer, inoltre, era stato proprio come Titorelli ritrattista di professione, e per di più ritrattista di uomini di legge<sup>50</sup>. A Roma, invece, la seconda opera di scultura da lui realizzata era stata proprio uno "Speerwerfer", un saettatore, forse un Apollino o, come appare più probabile, un soggetto ispirato a statue di adolescenti di epoca ellenistica<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> *Der Prozeß*, cit., pp. 195-197.

<sup>49</sup> H. Ladendorf, *Kafka und die Kunstgeschichte*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», 23 (1961), p. 312, nota che le ali ai talloni sarebbero piuttosto attribuito iconografico della Fortuna – Kairos. «Die weitere Angabe, die Figur sehe in der Helligkeit vordringend nicht mehr wie eine Göttin der Gerechtigkeit, auch nicht des Sieges aus, sondern wie eine Göttin der Jagd, erinnert an das von der Forschung der Ikonologie erst sehr viel später erfaßte Ineinander mehrerer Vorstellungen in einem an sich zunächst feststehend erscheinenden Typus».

<sup>50</sup> Brahm, cit., p. 17: «Als Porträtmaler hatte Stauffer in Berlin debütiert, und männliche Porträts zu schaffen, fuhr er fort: Max Mosse den werdenden Juristen, Goldschmidt, den Meister des Rechts, Löwe, den Parlamentarier [...]».

<sup>51</sup> La lunga lettera a Max Mosse del giugno 1889, risale al periodo in cui Stauffer, abbandonato il suo primo soggetto, l'"Adorant", si trova nel pieno del lavoro allo "Speerwerfer", e combatte da un lato con la cattiva qualità dell'argilla romana che si crepa con estrema facilità, dall'altra con la potente impressione che producono in lui le sculture dei Musei Vaticani, dalle quali cerca di non farsi eccessivamente influenzare: «Daß die Dinge, die der Mensch und Künstler hier zu sehen bekommt, mich beeinflussen würden, ahnte

Probabile che Kafka abbia finito per trasformare il saettatore di Stauffer in una figura femminile.

Tra i critici, mi sembra che Politzer sia stato l'unico a notare nell'effetto luministico il tratto che accomuna la figura allegorica della Giustizia, alla serie interminabile degli smorti paesaggi, in realtà la reiterazione di un paesaggio solo<sup>52</sup>. A questa serie infinita si riallaccia Benjamin nel *Passagenwerk*, e prendendo spunto dall'episodio definisce il moderno, come «il nuovo nel contesto di ciò che è sempre già stato»<sup>53</sup>. Nell'episodio dei paesaggi riprodotti serialmente, la prospettiva appare però rovesciata: questa volta è il pittore a trovarsi in una posizione di inferiorità. In preda all'entusiasmo per la propria opera, Titorelli sembra non vedere ciò che appare invece ben chiaro agli occhi del più obiettivo e disincantato K.:

Der Maler zog unter dem Bett einen Haufen ungerahmter Bilder hervor, die so mit Staub bedeckt waren, daß dieser, als ihn der Maler vom obersten Bild wegzublasen suchte, längere Zeit atemberaubend K. vor den Augen wirbelte. "Eine Heidelandschaft", sagte der Maler und reichte K. das Bild. Es stellte zwei schwache Bäume dar, die weit von einander entfernt im dunklen Gras standen. Im Hinter-

---

ich wohl, aber in welcher Weise und in welchem Maße, das konnte ich nicht im voraus wissen. [...] Ich sehe das meiste anders an wie früher, mein Urtheil hat sich verbessert, und ich hoffe, es soll noch besser werden mit der Zeit» (*Brahm*, pp. 247-248). Ancor più interessante, soprattutto in relazione con l'attitudine assai mossa dell'allegoria kafkiana della Giustizia, quanto scrive Stauffer a proposito della necessità di ristabilire l'equilibrio, quasi controbilanciando la moltitudine di sollecitazioni esterne con il proprio lavoro: «Das immerwährende Fühlen und Sehen großer Kunst aus allen möglichen Epochen kann nicht anders als den Geist, die Anschauung läutern und konzentriren auf das wirkliche Erstrebenswerthe, denn setzt man diesen Einindrücken die ganze Arbeitskraft entgegen, um sich ein bißchen im Gleichgewicht zu halten, so wird man einfach erdrückt» (A Lydia Escher, 9 luglio 1889, *ivi*, p. 259).

<sup>52</sup> Heinz Politzer, *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1962, pp. 301-302.

<sup>53</sup> Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, hrg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, Bd. II, p. 675. Anche il motivo della polvere che ricopre le tele tutte identiche, quasi prodotte in serie, che Titorelli trae da sotto il letto, trova corrispondenza nell'epistolario di Stauffer, dove è una sorta di requisito o emblema della propria condizione di scapolo. Si veda la lettera a Lydia scritta da Berlino, in data 10 maggio 1887: «Von meiner Häuslichkeit ist gegenwärtig nichts zu berichten, es ist der alte Schlendrian, die Portierfrau unseres Hauses besorgt mir meine Sachen, daß ich vor Staub und ähnlichem beinahe umkomme und keinen Abend mehr zu Hause bin, aus Grausen vor meinem bedauernswerthen Junggesellenthum. Nach und nach wandle ich zum Märtyrer um, ich habe nicht mehr die Courage, mir eine fremde Person [...] ins Haus zu nehmen, denn in jedem Falle ist man angeschmiert [...]» (*Brahm*, *op. cit.*, pp. 125-126).

grund war ein vielfarbiger Sonnenuntergang [...] “Hier ist ein Gegenstück zu diesem Bild”, sagte der Maler. Es mochte als Gegenstück beabsichtigt sein, es war aber nicht der geringste Unterschied gegenüber dem ersten Bild zu merken, hier waren die Bäume, hier das Gras und dort der Sonnenuntergang.<sup>54</sup>

Può ben essere che nemmeno il punto di vista di K. sia del tutto affidabile. Sembra che nelle sue considerazioni Kafka faccia prevalere una maniera del tutto convenzionale e contenutistica di considerare l'opera d'arte (due alberi, il tramonto, l'erba), senza nessun riguardo per le caratteristiche formali dei dipinti. L'ironia dell'episodio consiste nel fatto che, nel ritratto commissionato dal tribunale, Titorelli era riuscito a conferire moto e una pluralità di significati a una figurazione composita, come quella della Giustizia/Vittoria/Caccia, di cui pure ignorava il significato, mentre questi paesaggi che ha dipinto seguendo la sua libera ispirazione, risultano una serie di meccaniche ripetizioni. Nella reiterazione *ad infinitum* del paesaggio Kafka ha condensato il tema estremamente astratto dell'inane fatica cui si sottopone l'artista, così come emergeva con grande nettezza dall'epistolario di Stauffer:

[...] denn früherer Anstrengung vergessend, hat man immer wieder nur das neue, schöne Ziel vor Augen, das so leicht zu erreichen scheint, geht drauf los, die Mühe scheint klein, Täuschung auf Täuschung, Katzenjammer zum Sterben, schließlich reussirt man doch und kann gar nicht begreifen, woran man sich eigentlich so geplagt, denn was man kann, scheint so einfach. Das ist der Kreislauf, der sich bei jeder Arbeit wiederholt [...] Übung, Übung macht den Meister.<sup>55</sup>

Anche il se il motivo dei foschi paesaggi di brughiera<sup>56</sup> simboleggia il versante negativo e grottesco della *Vergessenheit* – l'artista riproduce il già fatto, semplicemente perché lo ha dimenticato, ma anche perché è intimamente incapace di un vero sviluppo, nel capitolo frammentario *Das*

<sup>54</sup> *Der Proceß*, cit., pp. 220-221.

<sup>55</sup> Brahm, *cit.*, p. 235.

<sup>56</sup> Nell'epistolario Stauffer si prendeva gioco delle varie mode che dominavano in pittura, tra cui quella dei paesaggi piatti e monotoni: «Solche Leute sind unfähig, die Natur und die Werke der großen Meister anders als durch ihre Brille aus der Froschperspektive anzusehen. Paßt ihnen ein Stück Natur oder die Weise eines alten Meisters gerade zum Rezept, so wird bewundert, sind aber z. B. Flachlandschaften Mode, so wird der als ein Esel bedauert, der Gebirge malt [...]» (Brahm, *cit.*, p. 253).

*Haus*<sup>57</sup>, viene invece rappresentata la funzione positiva di Titorelli; nello Josef K. che si lascia portare dal pittore su per la scala delle cancellerie, mentre la luce inverte come miracolosamente la sua direzione, bisognerà vedere la trasfigurazione di quel “sich Tragen lassen”, di cui Kafka scriveva nei diari all’indomani della lettura del libro di Otto Brahm<sup>58</sup>.

Proprio in una tale *Umkehrung* della direzione della luce<sup>59</sup>, la critica post-strutturalista ha creduto di vedere il reciproco ribaltamento delle due direzioni antitetiche dello *Writing* e del *Reading*, e il loro pervenire finalmente alla sintesi<sup>60</sup>.

Il motivo che indusse Kafka a cancellare la scena, potrebbe risiedere nella consapevolezza dell’impossibilità di rappresentare nella realtà finita quella “Verità”, che a suo parere non poteva calarsi all’interno della “Zerlegung” temporale dell’immanenza terrestre. Si vedano a questo proposito due illuminanti aforismi del tempo di Zürau, scritti probabilmente durante la lettura di Kierkegaard. Nel primo l’antitesi tra Assoluto ed *Erlebnis* viene ipoteticamente superata tramite una “compensazione”, uno *Ausgleich*, che è di tipo prospettico, negazione di una negazione, ovvero rivelazione che la *Zerlegung* cui siamo inchiodati attiene unicamente al mondo dell’espe-

---

<sup>57</sup> È significativa che la lunga sequenza, poi cancellata, inizi proprio con il motivo degli *Einfälle*. *Apparatband*, p. 345: «Es konnte geschehen, dass er unter der Gewalt eines Einfalls plötzlich zusammenzuckte, [sich aufsetzte und] eines Einfalls den er schon oft gehabt hatte den er aber nicht wiedererkannte und dem er ungeheure nicht übersehbare Folgen zuschrieb. [...] Am liebsten dachte er an Tit».

<sup>58</sup> *Apparatband*, cit., p. 346: «Wie einfach war die Überlistung des Gerichtes! Als gehorche er einem Naturgesetz neigte sich endlich Tit zu ihm herab, ein freundliches langsames Schliessen der Augen zeigte, dass er zur Erfüllung der Bitte bereit sei, er reichte K. mit festem Druck die Hand. K. erhob sich, ihm war natürlich ein wenig feierlich zu Mute, aber Tit. duldete nun keine Feierlichkeit mehr, er umfasste K. und zog ihn im Laufe fort. Gleich waren sie im Gerichtsgebäude und eilten über die Treppen, aber nicht nur aufwärts, sondern auf und ab ohne jeden Aufwand von Mühe leicht wie ein leichtes Boot im Wasser».

<sup>59</sup> *ibid.*: «Das Licht, das bisher von rückwärts eingefallen war wechselte und strömte plötzlich blendend von vorn. K. sah auf, Tit nickte ihm zu und drehte ihn um. Wieder war K. auf dem Korridor des Gerichtsgebäudes, aber alles war ruhiger und einfacher, gab es keine auffallende Einzelheiten, K. umfasste alles mit einem Blick, machte sich von T. los und ging seines Weges».

<sup>60</sup> Sabine Gözl, *The split scene of Reading: Nietzsche/Derrida/Kafka/Bachmann*, Humanities Press International 1998, pp. 114-141. Per il concetto di *Umkehrung* riferito a Kafka rimane però fondamentale Gerhard Neumann, *Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas “Gleitendes Paradox”*, in *DVjs*, 42 (1968), pp. 702-744.

rienza sensibile, ed è a sua volta frutto di un errore prospettico<sup>61</sup>. Nell'altro si parla dell'apparente verità di contemplazione e attività, che corrisponderebbero poi alle categorie di *Reading* e *Writing* del post-strutturalismo. La verità consiste solo nell'attività che fa ritorno alla contemplazione<sup>62</sup>. Ma questa verità non è poi raggiungibile dall'arte, che vi aleggia attorno con la precisa intenzione di non bruciarsi:

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann. (NSF, II, 76).

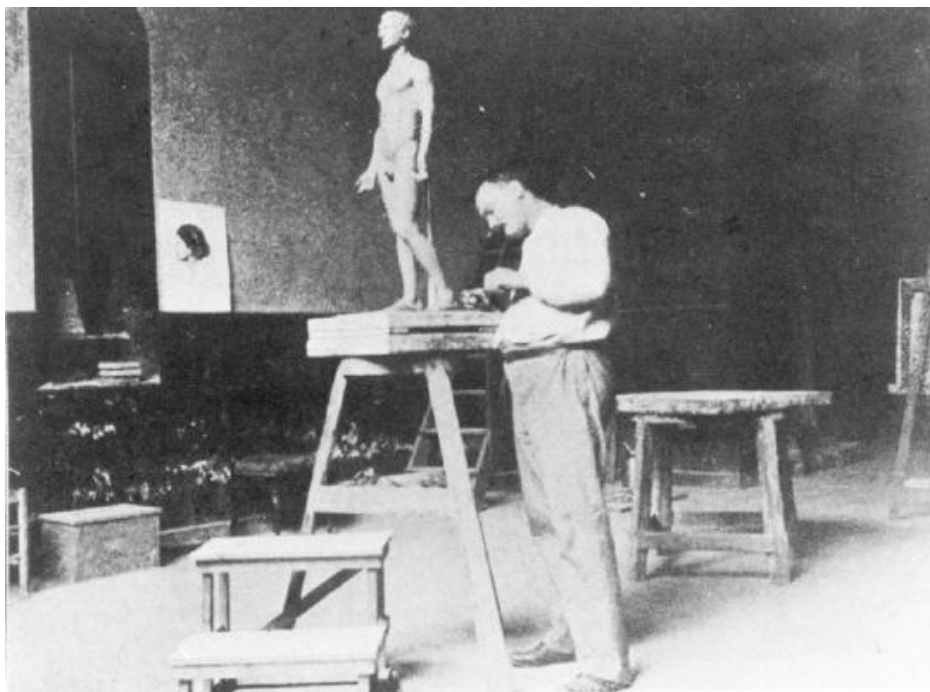
Esattamente la facoltà di non bruciarsi, è quella che Titorelli, quasi senza volere, attenendosi passivamente alle prescrizioni di una misteriosa committenza, aveva conferito alla sua allegoria che, in movimento costante e in preda a una continua metamorfosi, si inoltra ("vordringen") nel chiarore: «in dieser Helligkeit schien die Figur besonders vorzudringen». Alla figura allegorica è dunque concesso avanzare, là dove l'individuo empirico può inoltrarsi soltanto in sogno.

---

<sup>61</sup> NSF II, 92-93: «Intuition und Erlebnis. Ist "Erlebnis" das Ruhen im Absoluten, kann Intuition nur der Umweg über die Welt zum Absoluten sein [...] Der Ausgleich wäre allerdings möglich, daß die Zerlegung nur eine solche in der Zeit ist, also nur eine zwar in jedem Augenblick, tatsächlich sich aber gar nicht vollziehende Zerlegung».

<sup>62</sup> NSF, II, 94: «Die Kontemplation und die Tätigkeit haben ihre Scheinwahrheit, aber erst die von der Kontemplation ausgesendete oder vielmehr die zu ihr zurückkehrende Tätigkeit ist die Wahrheit».





Karl Stauffer (1857-1891), chiamato Karl Stauffer-Bern, nel suo atelier di pittore e scultore svizzero a Villa Strohl-Fern (Roma, prima del 1891).

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl\\_Stauffer-Bern\\_in\\_Rom.jpeg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Stauffer-Bern_in_Rom.jpeg)

<http://www.villamassimo.de/de/history/zurgeschichte/>